



Recherches & Travaux

93 | 2018

Cinémas des infâmes

Jia Zhangke, *mingong* et infamie migratoire

Jia Zhangke, mingong and Migratory Infamy

Gabriel Bortzmeyer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1029>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Gabriel Bortzmeyer, « Jia Zhangke, *mingong* et infamie migratoire », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1029>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Recherches & Travaux

Jia Zhangke, *mingong* et infamie migratoire

Jia Zhangke, mingong and Migratory Infamy

Gabriel Bortzmeyer

- 1 Si le renouveau de la catégorie d'infamie est un des legs de Michel Foucault, peut-être faut-il en accorder l'usage à ce qui fut le souci constant du philosophe : celui des ruptures épistémiques, qui fait apparaître la discontinuité des pratiques derrière la constance des appellations¹. Les mots persistent et les cris perdurent, mais la rencontre des corps et des pouvoirs varie ; il est donc peu probable que l'infamie propre à notre époque nomme le même épingle que celui repéré par Foucault à travers les archives de l'absolutisme. Son « anthologie d'existences » rassemblant ces « étranges poèmes » dans lesquels se lit le heurt des vies avec le « regard blanc du pouvoir »² entendait donner corps à des noms inscrits au registre de la délinquance, pour inverser l'indignité. Ré-écrire l'album de l'infamie, c'était tout à la fois contrer la capture du langage policier, rendre la gloire qu'il avait confisquée et ausculter la technologie qu'il servait — en somme, renégocier les rapports de l'anonymat et de l'éclat, pour disséquer une microphysique du pouvoir. Celle-ci n'est plus. Notre âge l'a remplacée par une macrobiologie, dont Foucault avait esquissé les traits dans *Naissance de la biopolitique*³, qui cherche moins à priver les sujets de leur liberté qu'à prélever une dîme sur leur mobilité forcée et qui, à ce titre, trouve sa figure paradigmatique dans le migrant clandestin⁴.
- 2 L'infamie change alors de signe. Elle se rapporte moins à l'encagement qu'à l'effacement, parce que les pouvoirs néolibéraux ne se préoccupent plus tant d'enregistrer les vies jugées indignes que d'en garantir l'évanescence en empêchant l'inscription. La mode des fichiers n'est certes pas passée. Mais ceux que Foucault feuilletait dans les archives trouvent leur répondant contemporain dans l'affichage numérique des identités, façon Facebook. Les nouveaux sujets infâmes, eux, n'ont plus que des matricules de résidence : en Europe, celle assignée par le « dublinage » des migrants qu'on visse à leur pays d'arrivée ; en Chine, qui sert de paysage à cet article, celle du *hukou* interdisant à ses ressortissants de quitter leur périmètre d'origine, sous peine d'être privés d'identité administrative. On appelle *mingong* ceux que la nécessité a forcé aux migrations

intérieures, et qui se trouvent alors en situation de clandestinité dans leur propre pays⁵. Infrastructure humaine de la croissance chinoise, ils forment pourtant un contingent flottant, tracassé partout mais reconnu nulle part. Leur vie infâme n'éclaire plus l'appareil d'un pouvoir politique soucieux de marquer les corps de ses insignes ; elle manifeste plutôt la désaffiliation sociale qu'entraînent les servages économiques, et qui, loin de toute reconnaissance, soustrait les vies à la symbolisation. Des embastillés de Foucault aux *mingong* de la Chine contemporaine, c'est le rapport entre l'économie de l'empreinte et la mise au secret qui a été bouleversé. Jadis, imprimer les vies autorisait à s'en débarrasser dans une prison. Aujourd'hui, l'embarras face aux surnuméraires se dispense de les reconnaître en reléguant leurs traces hors de l'espace public.

- 3 « La vie des hommes infâmes » s'achève sur une reconsidération du fait littéraire, dont Foucault va chercher l'origine dans les carnets de l'absolutisme : épanouissement du secret, la littérature (le philosophe renvoie, entre autres, à *Manon Lescaut*) trouve son revers dans ces feuillets infimes, qui la conditionnent sans la déterminer et que, à terme, elle entend contredire. Or, si écrire revenait naguère à effacer l'archivage, peut-être que filmer permet aujourd'hui d'archiver l'effacement. C'est sous cet angle qu'on pourrait analyser le cinéma de Jia Zhangke. Le vocabulaire de l'infamie est à vrai dire absent de son discours qui, par contre, mobilise systématiquement deux termes : les « gens ordinaires » (*xiaorenwu*, soit, aussi bien, les « petites gens »⁶), dans lesquels il voit son sujet figuratif principal, et la « mutation », soit la dé-communisation⁷ de la Chine et les arasements que la « croissance » a entraînés. Son cinéma a pour théâtre les chantiers et vestiges issus de cette conversion⁸, et pour drame la marginalisation de ces « gens ordinaires » par un « socialisme de marché » qui a transformé les prolétaires en *mingong*. Ce qui était le cœur de la République populaire de Chine est devenu son écume économique, et le cinéma de Jia se conçoit comme une chronique de cette dérégulation⁹.
- 4 Son œuvre est courbée par ces métamorphoses sociales. Ses trois premiers films narraient la vie de malfrats désœuvrés (*Xiao Wu*¹⁰, 1997, *Unknown Pleasures*, 2002) ou d'anciens fonctionnaires de l'art passés mercenaires du spectacle (*Platform*, 2000). Les suivants, à partir de *The World* (2004) et jusqu'au personnage de Liangzi dans *Mountains May Depart* (2015), ont élu pour figure princeps le *mingong*. Son enquête historique sur l'effritement de l'horizon égalitaire s'apparente à une analytique de l'infamie figurative, qui observe comment la ruine d'un régime transforme en fantôme le peuple qui le portait¹¹ et déduit de sa vulnérabilité une pulvérisation de ses figures. Pour figurer la généalogie de cette extinction, Jia redouble le corps inglorieux des travailleurs actuels par celui, spectral, des prolétaires disparus, que l'iconographie propagandiste saturant ses films (les effigies et slogans) continue de convoquer. La source de l'infamie, ici, ce n'est plus comme chez Foucault l'immixtion du pouvoir dans le quotidien des vies, mais son retrait (le Parti est d'ailleurs le hors-champ absolu du cinéma de Jia¹²).
- 5 Comparer le début et le terme actuel de l'œuvre permettra de revenir sur cette genèse. S'ensuivra une synthèse des évolutions de ce cinéma et, pour conclure, quelques mots sur le nœud défait entre le cinéaste et ces sujets infâmes.

Mao, mutation et marchandise

- 6 La première scène de *Xiao Wu* a presque valeur de programme esthétique. Elle montre son héros entrer dans un bus pour s'y livrer à un menu larcin, dans un découpage ouvertement inspiré du *Pickpocket* de Robert Bresson — à cette différence près que Jia y

insère un des très rares gros plans de sa filmographie, sur un portrait de Mao Zedong accroché devant le conducteur et qui, monté ainsi, semble jeter un regard sévère sur le voleur. La suite du film contient peu d'effigies de ce type, mais compte nombre d'inscriptions murales rappelant les slogans de l'ère maoïste (dont le plus fameux, « Au service du peuple », devant lequel le héros passe au cours d'une de ses flâneries). Leur fonction est d'accuser l'écart de l'époque, en confrontant le corps sublimé du prolétariat (Mao en est l'*imago*) à celui, malingre et souffrant, du lumpenprolétaire Xiao Wu. Le premier avait pour lui la fierté de ceux qu'on croit gros d'un avenir qu'ils contemplant au loin ; la dernière scène du film montrera le second menotté et accroupi, les yeux fixés sur le sol tandis qu'une foule de badauds le regarde sans agir. D'un corps à l'autre, il y a involution : Xiao Wu est faible, embarrassé et inactif, incapable de produire et obligé de dérober ; surtout, il est voué à un esseulement figuratif — si Jia le filme parfois au milieu de groupes, le plus souvent il l'isole — qui frappera l'ensemble des personnages ultérieurs. Le prolétaire ne pouvait avoir d'existence figurative qu'au sein d'un groupe, quand celle du malfrat ou du *mingong* exige qu'il s'en excepte. Le mouvement historique est donc celui qui va de la gloire à l'infamie, d'une classe solide à des sujets infâmes parce que précaires et désunis, qui ont vu leur appartenance remplacée par une désaffiliation floutant leurs traits. La plupart des personnages de Jia pleurent un temps dont ils n'ont pas connu les épreuves mais qui les hante d'une aura qu'on leur refuse. L'une des plus longues scènes de Xiao Wu montre son héros expliquant à son amie Meimei que, puisqu'il travaille avec ses mains, il peut toujours prétendre au titre de prolétaire ; le reste du film s'emploie à le démentir. Dans *Still Life*, un voyou se faisant appeler « Frère Mark » rappelle au personnage joué par Han Sanming qu'ils appartiennent tous deux au clan des nostalgiques, c'est-à-dire à ceux qui restent en deuil d'une classe trop tôt mise au tombeau.

- 7 Dix-huit ans après Xiao Wu, *Mountains May Depart* est revenu sur l'embranchement historique ayant causé cette extinction. Film de la récapitulation historique, il se présente à la fois comme une rétrospective de l'œuvre entière et comme une méditation sur l'avenir du révolu, qu'il projette sous la double forme du refoulement et de l'amnésie. Le récit se découpe sur trois parties correspondant à l'époque des débuts de Jia (le tournant du millénaire, avec une image au format 1,37:1), à celle du tournage (adoptant le ratio habituel de Jia, 1,66:1) et à un futur proche (2025, pour une intrigue filmée en 2,35:1). À cette tripartition répond une triangulation sentimentale : le premier segment raconte la cour faite à Zhao par deux amis, Jinsheng, entrepreneur arrogant et peu scrupuleux, et Liangzi, mineur bientôt licencié qui deviendra *mingong* avant de mourir d'un cancer. Opposition récurrente chez Jia : Xiao Wu était déjà en conflit avec son ancien ami devenu négociant à succès, et le film précédent *Mountains May Depart, A Touch of Sin* (2013), commençait par un semblable duel au cours duquel un ancien mineur exécutait son vieux camarade devenu capitaliste corrompu. Mais le film apporte deux nouveaux ingrédients : d'une part, un bornage temporel permettant de synthétiser le mouvement des réformes (libéralisation, ouverture des frontières, privatisations et, incidemment, abandon des ouvriers) ; d'autre part, un scénario sentimental allégorisant cette bifurcation, puisque Zhao, signifiant de la Chine, choisira pour époux Jinsheng, avec qui elle aura un fils, Dollar, dont la troisième partie suit l'exil et l'oubli de sa langue et de son pays. Ce n'est pas la seule nouveauté de ce film volontairement schématique, qui synthétise la trajectoire de Jia en épurant l'image et en ébranchant l'intrigue, tout en réduisant les personnages à leur coquille archétypique. Son usage du rouge¹³, la dédensification du

cadre ou son désir de ramener chaque élément à son essence générique mériterait de plus amples commentaires, et il faudrait s'attarder sur la manière dont les vêtements, les raviolis et les gadgets introduisent une dialectique du moderne et de l'immuable télescopant les époques. On en retiendra surtout que l'archéologie de la mutation nationale diagnostique un assassinat symbolique du prolétariat à travers l'évanouissement figuratif de Liangzi, laissé mourant sur un lit de pierre et exclu du champ avant même d'être enterré. La scène primitive du cinéma de Jia, c'est la conversion de la gloire en infamie.

- 8 L'esthétique qui lui répond est prise entre trois strates temporelles et une problématisation éthique. Cette dernière se formule simplement : quel style ces sujets engagent-ils, et doit-il prétendre à une certaine impureté se mouvant sur leur déchéance ou, au contraire, se prêter à une réparation esthétique qui ré-auréole les corps infâmes ? Les réponses ont varié au gré des problèmes que l'époque a posés au cinéaste. Son œuvre pourrait être schématiquement scindée en deux périodes, chacune travaillée par deux dynamismes contradictoires. La première comprendrait la dite « trilogie du pays natal » (les trois premiers films) et *The World* ; réalisée dans l'après-coup des premières grandes réformes, mais avant le virage confucéen de Hu Jintao¹⁴, elle est tournée vers ce passé récent mais lointain qu'est l'âge maoïste, dont elle documente à la fois les affleurements et la mise en miettes. La seconde, amorcée par le doublet de 2006, *Dong* (documentaire) et *Still Life* (fiction), enregistre l'entrechoc de l'enfoui (la culture populaire classique) et du neuf (la cosmétique marchande, le monde plastifié du capitalisme avancé). L'une aura eu pour motif central le fragment, sous la double espèce de l'icône en ruine et du prolétariat en poussière ; la seconde, si elle continue d'être hantée par les débris et chantiers (voir *24 City*, 2008, et *I Wish I Knew*, 2010), inspecte davantage un monde de fétiches auquel elle oppose la résurgence d'un folklore pansant l'infamie. Le style de Jia a donc autant muté que cette Chine dont il accompagne la transformation, même s'il a toujours prétendu plâtrer un monde délabré. Ce passage, on va le voir, mène des effigies maoïstes aux rouleaux des lettrés.

De l'icône ruinée au plan pictural

- 9 Ce cinéma a pour constante une discordance entre plusieurs régimes d'images et *habitus* corporels. Certains problèmes le traversent d'un bout à l'autre — le spectre maoïste, les lézardes des murs et des chairs, l'omniprésence des vestiges et l'impureté d'un monde pris entre la rouille et le cellophane — mais chaque moment à ses dominantes. Les débuts de l'œuvre proposent un scénario de la décrépitude et de la déréliction quand sa deuxième période aura opposé à la restauration culturelle du gouvernement une esthétique de la réfection. Cette trajectoire peut être synthétisée à travers quatre aspects : les sociotypes des personnages, les structures narratives dans lesquelles ils sont pris, les modes de composition plastique et les référents culturels servant de vecteurs de signification.
- 10 La galerie d'archétypes utilisés par Jia contient deux absences significatives (le paysan et le bureaucrate, très rares), deux présences discrètes (l'entrepreneur et, plus fréquent, l'artiste), et trois figures centrales dont le défilé illustre la marche de l'œuvre : le voyou ennuyé, dont l'errance forme l'argument des trois premiers films ; l'ouvrier déclassé devenu *mingong* sans horizon ; le travailleur ou la travailleuse (souvent jeunes) de l'hôtellerie, dont le sort résume aussi une forme d'asservissement officiel. Ces deux

derniers ont cohabité dans l'œuvre depuis *The World*, traité des migrations contrariées narrant le surplace de jeunes migrants dans un parc où sont reproduits tous les grands monuments du monde. Historiquement solidaires, ils représentent deux visages distincts de l'infamie, l'un censément résiduel (celui des industries finissantes) et l'autre au stade du bourgeonnement (les précaires du luxe). Les quatre récits successifs d'*A Touch of Sin* chroniquent cette mutation : le premier montre un ancien mineur marginalisé, le second suit un *mingong* devenu assassin, le troisième s'intéresse au commerce du « massage », le dernier croise industries de l'électronique et prostitution à ciel ouvert. La courbe est aussi bien géographique que sociale : le film commence à Fenyang (ville natale de Jia située dans une région dévolue au charbon), migre ensuite vers Chongqing (cœur économique du centre de la Chine) et se termine sur les rivages du Sud, qui ont servi de laboratoire à la libéralisation sauvage. Les premiers personnages de Jia étaient des nostalgiques participant d'une élegie de l'extinction. Plus l'œuvre a avancé, plus elle a multiplié les métaphores de l'ensevelissement (culminant dans *Still Life*) et la figuration des nouvelles espèces sociales. Le dénominateur commun de ces personnages étant d'être l'envers du prolétariat, ils suivent une trajectoire inverse à sa marche rectiligne orientée vers le progrès : les drames spatiaux de Jia ne sont que déambulations sans but ou pérégrinations subies, qui enchaînent les êtres au mouvement immobile.

- 11 Si les structurations narratives ont longtemps suivi des intrigues irrésolues, elles ont de plus en plus varié dans les modalités de leur entrelacement. Ouvertement inspirées du néoréalisme italien (Jia a toujours revendiqué la double influence de Vittorio de Sica et de Michelangelo Antonioni, soit du mélodrame démaquillé et du maniérisme ascétique), les premières fables s'en tenaient à une seule ligne brisée — la vaine errance de Xiao Wu, la déshérence de la troupe de *Platform*. *Unknown Pleasures* a amorcé une bifurcation du récit (les trajectoires de ses héros s'y écartent à mesure que le film avance) appelée à prendre la forme d'une choralité de plus en plus étendue, et qui trouve dans *24 City* et *I Wish I Knew* l'apogée de sa déliaison. Les premiers récits du désœuvrement impliquaient une narration unitaire mais désordonnée. La tendance s'est peu à peu inversée pour suivre des pistes multiples mais plus linéaires, charpentées autour d'une quête déçue. *Still Life*, là encore, présente une situation d'équilibre entre ces deux versants : ses personnages sont à la poursuite de leurs anciens conjoints respectifs, mais leur recherche prend la forme d'une désorientation aggravée ; c'est aussi avec ce film que le principe d'alternance (dans l'entrecroisement des vies) commence à être remplacé par celui de succession, qui s'épanouira pleinement avec *A Touch of Sin* et *Mountains May Depart*. Parti de récits désenchaînés, Jia s'est tourné vers un ordre narratif plus organique.
- 12 Le style visuel a évolué d'un réalisme sale goûtant la saturation et les suivis cahoteux vers un maniérisme préférant les travellings et panoramiques indolents, ayant vidé l'image jusqu'à atteindre, avec *Mountains May Depart*, une épure qui raréfie les détails et réduit la palette chromatique. Le passage mène aussi du documentarisme des débuts au pictorialisme né avec *Still Life*. Cela n'empêche pas quelques invariants : d'abord, une mise en scène rétive au découpage, préférant les plans longs et larges à un montage sectionnant les actions et isolant les éléments — Jia opte pour un style volontairement indéterminé, qui embrasse l'intégrité de l'hétérogène et égalise toutes les composantes de l'image. Pour cette raison, les individus ne sont que très rarement au centre de l'image, en occupant plus volontiers les parties latérales. Grâce à cet écart, Jia peut rendre indécise leur appartenance figurative et laisser osciller ses figures entre l'esseulement et l'indifférenciation ; elles semblent toujours hésiter entre l'isolement et la fusion dans la

foule, et entraînent par là une dialectique du vide et du plein¹⁵ qui alterne entre le peuplement du plan et sa désertion. Ces dynamiques continues croisent une trajectoire globale de l'œuvre en forme de déréalisation relative. Celle-ci comprend quatre caractéristiques majeures : une stylisation progressive des films, désemplissant le champ et schématisant l'image ; une solennisation des mouvements de caméra, moins aléatoires et plus amples que dans les premiers films ; une augmentation de la luminosité et une intensification chromatique, qui a minoré l'empire initial des teintes vertes et ternes pour valoriser à la place des couleurs plus chaudes ; une dialectisation de l'avant et de l'arrière-plan, jouant de l'écart historique mis en scène par la profondeur de champ. La première période épousait toutes les aspérités du réel (poussière, tachetures et moisissures, parasites sonores, lumière blafarde). La seconde témoigne d'un sursaut de salubrité esthétique — les maculations sont allées s'amenuisant, et le monde décrit après *Still Life* s'avère de plus en plus aseptisé (le paroxysme étant atteint dans *I Wish I Knew* et *Mountains May Depart*).

- 13 Par ailleurs, le régime sémiotique a évolué en même temps que les référents culturels alimentant les films. Les premiers films, on l'a dit, se tournaient avant tout vers l'héritage maoïste. Ils enregistraient la ruine des icônes, pour, d'une part, pointer les plaies défigurant le visage de la Chine mercantile, d'autre part interroger la situation historique de ses personnages logés dans des décombres qu'ils doivent aménager en abris. Avec toutes les images de chantiers, ces reliquats propagandistes devaient manifester l'éloignement du proche. Par la suite, la référence à la peinture classique a servi à figurer le rapprochement du lointain : à partir de *Still Life*, les plans chercheront de plus en plus à reproduire la dynamique picturale des anciens rouleaux, pour incarner un souffle convoquant le souvenir d'un regard d'avant la dévastation écologique¹⁶. À ces deux modèles visuels s'ajoute un catalogue de références variées — comprenant cinéma, musique ou arts de la scène — grâce auxquelles Jia précise son idée de la culture « populaire », dont il donne une définition moins sociologique qu'esthétique (soit, en bref, une emphase mélodramatique volontiers pâteuse, propre à des affects simples et puissants). À l'exception de ceux mentionnés dans *I Wish I Knew*, qui comprend toute une rétrospective du cinéma chinois, les quelques films cités dans ceux de Jia appartiennent tous au cinéma de genre (on trouve des références à John Woo, Bollywood ou Quentin Tarantino), de même que les arts de la scène qu'il mobilise puisent d'abord dans les poses et les gestes de la danse la moins classique qui soit (il y a bien une scène d'opéra à la toute fin d'*A Touch of Sin*, mais Jia insiste sur le bricolage du décor et des costumes, sur cette absence d'apparat définissant pour lui l'ordinaire de l'infamie). Dans sa seconde période, Jia a eu tendance à multiplier les références aux romans de *wuxia* (l'équivalent du roman de chevalerie) ou au *shuoshu* (celui, si l'on veut, du conte oral), particulièrement dans *A Touch of Sin*, qui relit une série de faits divers contemporains à la lumière de la culture vernaculaire de l'ancien temps. Mais c'est surtout la musique populaire — la pop et le rock uniquement — qui intervient comme emblème d'un folklore clandestin. Elle exprime deux choses : l'air du temps, l'humeur de l'âme. *Platform* s'était fait l'anthologie d'une décennie musicale à travers les mutations du répertoire de sa troupe de saltimbanques, passée des tubes maoïstes aux classiques du rock. *The World* agglomérerait nombre de genres folkloriques et, par la suite, chaque film a développé ses propres antennes, jusqu'aux morceaux de Sally Yeh et des Pet Shop Boys dans *Mountains May Depart*. À défaut de détailler toutes ces évolutions, on notera, pour finir, un déplacement des fonctions référentielles : la première période de Jia a consacré la musique comme moyen d'une synthèse du sens, quand l'image s'en tenait à une fonction de captation réaliste. Par

la suite, la piste sonore perdra de son rôle de soulignement à mesure même que l'image se dotera d'une épaisseur référentielle propre à en démultiplier les significations. Cette trajectoire arrive à un point culminant avec *Mountains May Depart*, dans lequel le format même de l'image devient, plus encore que ce qu'elle montre, le vecteur d'une signification historique et, partant, le cardiogramme de la mélancolie.

Larmes de l'art

- 14 En vérité, celle-ci est double. Il y a d'abord l'humeur constamment morose des personnages de Jia, qui regardent les ruines en tournant le dos à la joie. Si Freud définissait la mélancolie comme le sentiment de perte d'un objet que l'on n'a jamais possédé¹⁷, alors le mal dont souffrent toutes ces figures n'est autre que le manque d'un communisme disparu sans avoir réellement été connu. À cette acédie s'ajoute celle du cinéaste lui-même, qui pleure la perte d'un peuple avec lequel les liens s'étiolent. Tout le cinéma de Jia est en deuil de la relation censément organique que le maoïsme avait modelée entre l'artiste et le prolétaire. C'est ce que raconte *Platform*, dont il avait écrit le scénario tandis qu'il était encore étudiant à l'Académie de Pékin : en suivant la privatisation d'une troupe de travailleurs culturels, le film fait retour vers un statut et une fonction qui articulaient plus directement le sort de l'artiste avec celui des groupes qu'il célèbre. Quelques années plus tard, trois films moins connus ont acté les conséquences de ce divorce : le spleenétique *Cry Me a River* (2008), qui suit les promenades sentimentales de quatre intellectuels dans Suzhou et fait le constat d'une coupure (la classe de la culture ne cohabite plus avec celle de l'industrie) ; les deux portraits d'artistes que sont *Dong* (2006, sur le peintre Liu Xiaodong) et *Useless* (2007, sur la couturière Ma Ke), qui racontent des quêtes esthétiques semblables à celles de Jia : entreprendre une reprise critique des canons maoïstes, pour retrouver sous la croûte idéologique la recherche d'une authenticité sans afféterie (Liu Xiaodong relit le réalisme socialiste pour peindre des *mingong* ou des prostituées, Ma Ke recherche un textile simple et commun, aux antipodes de la soie). Mais en suivant les succès médiatiques de ces deux miroirs, Jia en arrive vite à la conclusion chagrine que l'artiste mondialisé perd en vocation sociale ce qu'il gagne en valeur marchande. Son malheur est que la gloire le sépare de l'infamie de ceux qu'il voudrait suivre d'égal à égal.
- 15 Que peut-il alors pour eux ? Rien, sinon assister à leurs funérailles. Une longue scène de *Dong* montre Jia et Liu accompagner en silence le corps d'un *mingong* mort sur le chantier du barrage des Trois Gorges. Le geste résume aussi le programme esthétique de Jia : son archéologie de la mutation revient à une géologie mortuaire dans laquelle le combat cède la place au recueillement. Le cinéaste a peut-être trop voisiné les affiches de propagande pour ne pas se méfier des films transformés en drapeaux. Mais s'il s'écarte des slogans, il colporte les doléances, et insère dans presque chaque film des scènes où les nouveaux infâmes exposent leurs griefs contre un monde qui les dépossède. À défaut d'y entendre le grondement de la bataille, on peut prêter l'oreille aux plaintes de la canaille.

NOTES

1. Voir le commentaire que Paul Veyne a donné de ces enjeux en prenant l'exemple des reconfigurations du « peuple », « Foucault révolutionne l'histoire », dans *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 383-429.
2. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits*, t. 2, p. 237-253, respectivement p. 237 et p. 248 pour les citations.
3. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Michel Senellart (éd.), Paris, Seuil/Gallimard, 2004.
4. Voir notamment Guillaume Le Blanc, *Dedans, dehors. La condition d'étranger*, Paris, Seuil, 2010.
5. Jean-Louis Rocca y revient longuement dans *Une sociologie de la Chine*, Paris, La Découverte, 2010. Cette figure est apparue dans le cinéma chinois avec *Beijing Bicycle* de Wang Xiaoshuai (2001).
6. Voir son recueil d'articles et entretiens, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, trad. François Dubois et Ping Zhou, Paris, Capricci, 2012 (édition chinoise 2009), notamment les textes « Un cinéaste indépendant issu des couches populaires chinoises » (p. 34-66), « Nous devons connaître les défauts de notre gène culturel » (p. 118-125), « Un poète de cinéma qui peint la Chine » (p. 226-241).
7. Sur « l'ère des réformes » (1978-1992), Wang Hui, *The End of Revolution. China and the Limits of Modernity*, Londres, Verso, 2009.
8. Jia en faisait déjà l'image matricielle de *Xiao Wu*, son premier long-métrage. Citons le cinéaste : « Pour moi, face au vieux quartier qui allait être démolì, c'était probablement mon destin de prendre une caméra et de filmer l'effondrement cataclysmique de la Chine d'alors. Tel est le défi que je me suis donné l'année de mes 27 ans. », dans Jean-Michel Frodon, « Ma ville paumée, mon pays », *Le Monde de Jia Zhang-ke*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 165-169, p. 167 pour la citation.
9. Sur la question du développement inégal chez Jia, voir ce qui à notre sens demeure le meilleur article écrit sur Jia : Zhang Xudong, « Poetics of Vanishing. The Films of Jia Zhangke », *New Left Review*, n° 63, mai-juin 2010, p. 71-88.
10. Le titre français du film est *Xiao Wu, artisan pickpocket*, choisi par le distributeur du film pour l'auréoler de la référence à Robert Bresson. Nous emploierons ici les titres anglais des films, parce qu'ils ont été choisis par Jia lui-même.
11. Frédéric Sabouraud parle fort à propos du « peuple qui hante », in « Jia Zhang-ke : le deuil en direct. Le cinéma a minima, 4 », *Trafic*, n° 75, automne 2010, p. 63-77, p. 73 pour la citation.
12. Ses cadres n'y apparaissent presque jamais, sinon dans de courtes scènes de *Still Life*. Ce n'est pas à dire que le cinéaste s'illusionne sur leur bonté ni qu'il regrette l'époque maoïste. Il a de nombreuses fois tonné contre la censure d'État, et ce qu'il pleure, dans le passé, est moins le réel d'un gouvernement que le souci égalitaire convoqué par le communisme. Son désaveu du présent ne se fait pas au nom du révolu.
13. Avant cela, la couleur de prédilection de Jia était plutôt le vert. Voir à ce propos son entretien avec Dudley Andrew publié dans *Film Quarterly*, n° 62, été 2009, p. 80-83.
14. Sur la manière dont le retour à Confucius a permis, dans le discours officiel chinois, un éloignement du maoïsme, voir par exemple « Confucius, retour vers le futur », *Revue du crieur*, n° 1, juin 2015, p. 144-159.
15. Pour reprendre les termes centraux de la poétique picturale chinoise, régulièrement employée par Jia et théorisés, en France, par le livre classique de François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

16. Voir son entretien avec Fabienne Costa, « La montagne intouchable », trad. Li Hong, *Vertigo*, n° 31, juillet 2007, p. 48-50, et, dans le même numéro, l'article de Costa, « Faire violence au shanshui », p. 46-48. Les deux textes évoquent la façon dont *Still Life* articule les peintures occidentale et chinoise.

17. Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. Aline Weill, Paris, Payot et Rivages, 2011 (édition allemande 1917), p. 50-59.

RÉSUMÉS

L'article inspecte l'œuvre mobile de Jia Zhangke, pour comprendre comment le cinéaste s'est emparé de la figure du *mingong* — migrant intérieur clandestin dans son propre pays — afin d'y observer les réverbérations de la mutation nationale, du maoïsme au socialisme de marché.

The article inspects the ever-changing work of Jia Zhangke, in order to understand how the filmmaker turned his camera toward the figure of the *mingong* (a migrant remaining within chinese territory, thus losing the rights linked to his official residency), in which is refracted the mutation from maoism to market socialism.

AUTEUR

GABRIEL BORTZMEYER

Normalien, agrégé de lettres, docteur en études cinématographiques (Paris 8), professeur de cinéma en classes préparatoires littéraires à Rouen, Gabriel Bortzmeyer est collaborateur de revues comme *Trafic* ou *Vacarme* et membre du comité de rédaction de *Débordements*. Il a récemment publié avec Alice Leroy un livre d'entretien avec Raymond Bellour, *Dans la compagnie des œuvres* (Rouge Profond, 2017).